

Мистецтвознавство

УДК78.071.1 (477):786.2

Суховерська Ольга Анатоліївна
аспірантка кафедри історії
української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
olga.ks@ukr.net

**ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ І. ШАМО
"КАЗКА ПРО ХЛОПЧИША-КІБАЛЬЧИША"
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ
В УМОВАХ СОЦРЕАЛІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

У статті розглядаються особливості впливу методу радянського соцреалізму на музичне мистецтво ХХ століття. Як приклад твору "офіційної культури" аналізується український фортепіанний цикл І. Шамо "Казка про Хлопчиша- Кібальчиша".

Ключові слова: соцреалізм, фортепіанний цикл, п'єса, драматургія, форма, стиль.

Суховерская Ольга Анатольевна, аспирантка кафедры истории украинской музыки и музыкальной фольклористики НМАУ им. П.И. Чайковского

Фортепианный цикл И. Шамо "Сказка о Мальчише-Кибальчише" в контексте развития украинской музыки в условиях соцреалистической культуры

В статье рассматриваются особенности влияния метода советского соцреализма на музыкальное искусство ХХ века. Как пример произведения "официальной культуры" анализируется украинский фортепианный цикл И. Шамо "Сказка о Мальчише-Кибальчише".

Ключевые слова: соцреализм, фортепианный цикл, пьеса, драматургия, форма, стиль.

Sukhovska Olga, postgraduate of the history of Ukrainian music and musical folklore, P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The piano cycle "The Tale of Malchish-Kibalchish" by I. Shamo in the context of development of Ukrainian music in a socialist realist culture

The article examines the features of Soviet socialist realism method and its influence on musical art of the XX century. As the example of "official culture" the Ukrainian piano cycle I. Shamo "The Tale of Malchish-Kibalchish" is analyzed.

The evolution of the Ukrainian piano miniatures in the second half of the XX century differs from the others by the paradoxical phenomena. Particular, it was presented in two parallel and antagonistic to each other contexts such as the official culture of socialist realism and the avant-garde underground art.

The official Soviet culture differs by its simplicity of perception, relying on official topics, related to propaganda of communist ideas and very simple scientific and musicologist descriptive comments. It was an ideological counterweight to the avant-garde art, with its complexity, incomprehensibility and suspicion. Therefore it is possible to explain such chases (or moral pressure), its victims have been the composers of the sixties years, for example L. Grabowski, W. Hodzyatsky and V. Silvestrov.

At the same time, the most part of composers could combine in their works an avant-garde experiments and socialist-realist "order". The consequence of such skills can be considered as the emergence of a number of cycles of piano miniatures that have a specific destination such as children. In the 70-80s we can see the light cycles by J. Kodub ("The Ice Queen"), I. Shamo ("Tale about Malchish-Kibalchish"), V. Ptushkin ("Tale of gold fish").

These cycles have a genre and style features of romantic and neoclassical opuses, mixed with the few modern features. In this article we have been exploring genre and stylistic features of the work of Ihor Shamo, those features the official socialist-realist culture implemented at children's cycle.

"The Tale about Malchish -Kibalchish" was written in the 20-s of the last century by Arkady Gaidar-Golikov, a Soviet writer. This story can be considered one of the most famous Soviet myths about the civil war, which was between 1918 and 1922 years. The story is about a peasant boy who did not give up and did not want to work for the Whites for a tub of honey and a box of biscuits and died under torture. It often was used by Soviet propaganda, for the purpose of ideologically correct parenting.

The features of I. Shamo's cycle are similar to comparable works, which have already been mentioned. So, dramatic progress is subordinate musical fabric specifically expressed verbal plot plan and its visualization. In practice it was available detailed verbal comments based on quotations from the book by A. Gaidar and figures. Accordingly, there is enough music performs a secondary function of the expanded audio commentary to the events are described.

The results were the cycle of simplicity and clarity of classical forms and harmony. We can talk about the implementation of neoclassical music trends of the first third of the twentieth century, in the first place it was thumbnail Sergei Prokofiev. In the cycle, Ihor Shamo based on the concept diatonic enhanced with clear contours majeure or mi-

nor. The musical form consists of all ten pieces typical of the neoclassical piano miniatures. Mostly, it is one-or three-part. At the same time, a third form of play called "Alarm" is two-part. The play embodied two images of war highlighting remote bombings and rhythm of racing horses.

By tradition, the plot was a literary source Arkady Gaidar. All musical development is subject to the implementation of this literary scene. Composer solves this problem using classical canons of dramatic intonation exposure areas combatants, their opposition to each other and result. The cycle has a very large number of cross-cutting elements. It is unlikely that they can be regarded as complete themes. But they are the personification music warring camps. For example, Whites shown elements by Scherzo; and communists Red Guard – invitingly fanfare, themes which based on intonations of folk songs and heroic march.

These dramatic features led to the formation and progression of these stages of the conflict: exposition, the introduction of the atmosphere (No. 1 and 2) development of the conflict (No. 3 – No. 6), the tragic culmination (No. 7), the heroic culmination (№8), the dramatic culmination (No. 9), epilogue (No. 10).

Due to the work of the neoclassical genre and stylistic models Ihor Shamo creates a typical example of socialist-realist music. However, this fact does not obstruct to talk about the good methodological value of this cycle.

Key words: the method of socialist realism, piano cycle, musical piece, dramaturgy, form, style.

Розвиток української культури у середині та другій половині ХХ ст. відрізнявся надзвичайно парадоксальними явищами. Фактично, музично-історичний процес того часу містив у собі дві паралельні та антагоністичні одна до одної лінії – соцреалістичне мистецтво та авангардний андеграунд. Про паралелізм зазначених двох культур зазначалося у статті О. Зінкевич "Від історії-оповідання – до історії-проблеми" [3]. Парадоксальність цієї ситуації полягала в тому, що соцреалістичне мистецтво вважалося єдиним реально існуючим мистецтвом того часу, яке функціонувало у концертному середовищі, науковому осмисленні, методичній та викладацькій сферах тощо. У той же час відбувалось заперечення авангардного мистецтва, навішування на нього різноманітних формалістичних ярликів, переслідування авторів. "Пропагування вищим партійним керівництвом протягом багатьох десятиліть соцреалізму як єдино можливого методу художньої творчості на теренах Радянського Союзу спричинило досить суперечливі процеси в культурній сфері України, впливаючи на її розвиток й дотепер" [5].

Втім, авангардні твори шестидесятників писались, виконувались та вивчалися, як правило, поза офіційними заходами. І зараз, у викладаннях курсу історії музики акцент робиться саме на їхніх стильових особливостях, а не на соцреалізмі.

Офіційна культура того часу відрізнялася простотою та невибагливістю сприйняття, спирання на, так би мовити, "офіційні" сюжети, що пов'язані з пропагандою комуністичних ідей та – дуже простими науковими й публіцистичними "коментарями" описового характеру. Це стало ідеологічною протиположністю до авангардного мистецтва, з його складністю, незрозумілістю, а отже – й підозрілістю. Відповідно, цим можна обумовити ту певну травлю (перш за все – моральний тиск), жертвами якої довгий час були композитори-шестидесятники Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров та інші.

У той же час, більшість композиторів могли поєднувати у своїй творчості як авангардні експерименти, так і соцреалістичні "замовлення". Наслідком таких вмінь можна вважати появу низки циклів фортепіанних творів, що мали конкретного адресата – дітей. У 70-ті–80-ті роки світло побачили цикли Ж. Колодуб ("Снігова королева"), І. Шамо ("Казка про Хлопчиша-Кібальчиша"), В. Птушкіна ("Казка про золоту рибку"). Ці цикли є жанровим розвитком романтичних програмних творів, але з невеликими сучасними вкрапленнями на рівні музичного стилю. У межах даної статті нами розглядаються жанрово-стильові риси твору Ігоря Шамо, в якому риси офіційної соцреалістичної культури реалізувалися на рівні дитячого циклу.

"Казку про Хлопчиша-Кібальчиша", що належить перу Аркадія Гайдара-Голікова, певно можна вважати одним з найвідоміших радянських міфів про громадянську війну 1918-1922 років. Історія про хлопця, який не здався й не бажав працювати на "проклятих буржуїнів" за "бочку варення і корзину печеня" й через це загинув під тортурами, використовувалась радянською пропагандою як один з елементів виховання підростаючого покоління. Власне цим можна обумовити часте звернення до цього сюжету у різних текстах культурної сфери. Й це цілком вписувалося у офіційний пропагандистський контекст, який в радянському минулому був своєрідним ключем, своєрідним соціальним ліфтом для молодих митців. Й нагору, здебільшого, проходили ті, хто не вступав у антагоністичні відносини з цим контекстом. І певно через це, фортепіанну сюїту Ігоря Шамо "Хлопчиш-Кібальчиш" можна вважати одним з зразків офіційної культури.

З іншого боку, навряд чи можна дати однозначну оцінку подібним явищам у тогочасному мистецтві. На це є багато причин, які, здебільшого, пов'язані з тим, що не всі митці були готові протистояти пропагандистській машині. Як зазначає О. Зінкевич : " в реальності ми можемо спостерігати, як

митець силою свого таланту долає нав'язані системою обмеження і, навіть обслуговуючи державу, працює не на ширвжиток, а на художню ідею, тим самим підточуючи систему зсередини" (перек. автор.) [3].

Мета даної статті – провести музичний аналіз окремих п'єс циклу з точки зору втілення принципів соцреалізму.

За рисами, цикл І. Шамо подібний до аналогічних творів, про які вже згадувалось. Так усюди, драматургічний прогрес музичної тканини підпорядкований конкретно вираженому вербальному сюжетному плану, та його візуалізації. На практиці це виявилось у наявності розгорнутих словесних коментарів, заснованих на цитатах з оповідання А. Гайдара, та малюнках. Відповідно, музика виконує тут достатньо другорядну функцію розгорнутого звукового коментарю до описаних подій.

Враховуючи це, головна цінність циклу полягає у методичній площині. Як наслідок, музична тканина не перевантажена складними гармонічними та фактурними елементами, а форми, – здебільшого класичні.

Композитор це завдання вирішує у традиціях симфонічної драматургії з експонуванням інтонаційних модусів обох сторін, їхнім зіштовхуванням та підсумком конфлікту. Це виявилось у достатньо великій кількості наскрізних елементів, які хоч навряд чи стали повноцінними лейттемами, але виявилися музичними персоніфікаціями ворогуючих таборів. Так білогвардійці зображені скерцозними жанрово-інтонаційними елементами, а червоні – закличною фанфарою, темами народопісенного складу та маршу.

Врешті такі драматургічні установки призвели й до формування наступних етапів прогресування конфлікту:

експозиція, введення у атмосферу (№1 та 2);
наростання конфлікту (№3-№6);
трагічна кульмінація (№7);
героїчна кульмінація (№8);
драматична кульмінація та розв'язка (№9);
розв'язка та епілог (№10).

П'єса, що відкриває цикл, являє собою дуже лагідну, світлу та спокійну замальовку, написану у манері звичайної прелюдії. Програма п'єси пов'язана зі змальовуванням образу безтурботного дитинства Кибальчиша під мирним небом, коли бойові дії відбувалися далеко від його дому, а у саду росли плоди та ягоди. Виглядаючи достатньо типовою з точки зору таких вступних п'єс, мініатюра втілює епіко-драматичну концепцію даної сюїти.

У другій п'єсі відбувається інтроспективний погляд на атмосферу дитинства Кибальчиша: допомогу батьку й брату на сінокосі, грі з іншими хлопцями. Відповідно композитор обирає засоби, які б змальовували невелику жанрово-виражену сценку сільської робочої ідилії. Таким чином, за рахунок контрастних засобів, композитор створює достатньо ідилічну сценку дитинства головного героя, яка містить у собі абсолютно різні моменти праці й дитячих ігор.

Після увідних двох п'єс, у цій з'являються перші нотки майбутнього драматичного розвитку. Автор змальовує атмосферу тривоги, яку викликають бомби, що розриваються десь далеко. Подальший розвиток буде пов'язаний, так чи інакше, з війною та боротьбою між двома сторонами громадянської війни.

Далі йдуть мініатюри циклу, в яких, на нашу думку, втілюються риси соцреалістичної ідеології. Четверта п'єса циклу являє собою енергійне скерцо. В ній відбувається конкретне виявлення неясного відчуття тривоги. За сюжетом, вершник приносить звістку про наближення бойових дій. У музиці цей настрій втілений за рахунок достатньо жорсткого остинато, яким пронизана п'єса протягом всього розвитку, і яке зображує кінське тупотіння.

Це тупотіння, втілене у остинато, поєднується з триольно-квартовою закличною інтонацією. Від цієї п'єси й до кінця, вона стає провідною інтонаційною характеристикою Червоної Армії та основою для відповідних тем.

У п'ятій п'єсі відбувається демонстрація образу однієї зі сторін військового конфлікту – Червоної Армії. За сюжетом, вона вирушає в похід проти "буржуїнів".

У найкращих традиціях соцреалістичного мистецтва, жанровою персоніфікацією образу народної армії є пісня маршоподібного характеру. Подібні зразки були широко розповсюдженими під час громадянської війни. І тому не дивно, що композитор обирає саме таку жанрову модель для реалізації "позитивної" (на його думку) сторони.

Жанр пісні проявляється як на інтонаційному, так і на формотворчому рівнях. Так, з точки зору форми тут можна констатувати опору на куплетно-варіаційну структуру – вступ закличного характеру, триразове проведення основної теми з активним фактурним варіюванням при кожному, та яскрава й ефективна кінцівка (у підсумку, структура куплетів представлена як 11+13+18). Щодо інтонаційної природи, то

вона заснована на паралельно-змінному ладі (g-moll – B-Dur), жанровій опорі на марш, достатньо типових мелодичних зворотів і вкрапленнями фрагментів акордового та підголоскового складів. Таким чином, спостерігаємо своєрідну імітацію індивідуального заспіву та колективного хорового приспіву.

Окремо варто сказати й про вступ. Він заснований на повторі висхідної квартової інтонації в домінантовому ладі (з опорою на п'ятий щабель), на яку, згодом, нанизуються каскади підголосків та акордів.

Отже, в замальовці Червоної Армії, композитор використовує достатньо очікувані та типові моделі. Втім, ефектом такого використання стане дуже чітка образна асоціація у молодого виконавця циклу.

У шостій п'єсі відбувається демонстрація ворожих до червоноармійців сил. Як відомо, за сюжетом Хлопчиш-Плохіш став колабораціоністом (тобто співробітничав з ворогом). У даному випадку, влаштовував диверсії з боєприпасами.

На рівні жанрової роботи, це виявилось у перевазі структури скерцо. До того ж – автор розвиває інтонаційні зерна з №4 (зокрема остинатну пульсацію, коротку висхідну поспівку та тему-martellato). Таким чином, негативний бік образної сфери отримує конкретні інтонаційні та жанрові модули.

Восьма п'єса є представником іншої медалі героїчного начала. Епіграфом до п'єси слугує репліка щодо військової таємниці, щодо секрету, завдяки якому Червона Армія завжди буде непереможною. Власне, у п'єси героїзм підкреслений фанфарним началом та загальним урочисто-піднесеним характером.

Вона невелика за обсягом, викладена в одночастинній формі, яку можна представити як 6+11 тактів. У першому реченні відбувається зачин фанфари. Так, висхідна квартово-триольна інтонація в початкових тактах проводиться в політональну імітацію. Таким чином, формується відчуття поступового підключення фанфар та власне – урочистий характер.

У другому реченні, відбувається розвиток фанфарної інтонації за рахунок фактурного ущільнення, появи нових ладових граней. Але врешті це призводить до затвердження урочистого B-Dur, який є повним антиподом до попереднього траурного b-moll. Таким чином автор зазначає, що незважаючи на загибель Кібальчиша, він не був самотнім та його боротьба й смерть не залишилась даремною.

Наступна п'єса - драматична кульмінація твору. Обидві сторони сходяться у смертельній битві, переможцем з якої вийшла Червона Армія.

Мініатюра є своєрідним підсумком розвитку сюжетної лінії боротьби. Скерцозні елементи з №3 та №6 тут проводяться знову, але подаються в контексті інтонаційного конфлікту, який врешті вирішується на користь квартово-триольної закличної фанфари з №4 та №8 та теми реквієму №7, яка проводиться у мажорно-урочистому дусі.

Такі колізії в драматургічному просторі п'єси обумовлюють достатньо тривалу протяжність (вона є найбільшою за обсягом в сюїті) та достатньо складну форму: тричастинну, де крайні розділи являють собою вступ та коду на матеріалі "тем Червоної Армії" та розгорнутий основний розділ, з постійними протиставленнями обох інтонаційно-образних сфер.

У цьому основному розділі можна говорити про риси як рондальності, так і варіаційності. Так, з одного боку, тонічне остинато, на фоні якого звучить висхідна квартово-триольна інтонація, періодично повертається. З іншого боку, також періодично вторгається і тема-martellato. У той же час, обидві теми є достатньо мобільними (тобто трансформуються). Тому й виходить синтез рондальності та варіаційності у композиційно-драматургічному плані п'єси.

Отже, дев'яту п'єсу можна вважати динамічною кульмінацією сюїти, до якої йшов увесь розвиток. А перемога Червоної Армії, пов'язана не тільки з сюжетом літературного першоджерела, але й торжеством сили, яка, на думку авторів, втілює суто позитивне начало у цьому збройному конфлікті.

В героїчній та урочистій розв'язці-коді сюїти героїчний пафос, що уособлює образ Хлопчиша-Кібальчиша як носія народного начала, втілюється у традиційних для циклу інтонаційних модулях: триольно-квартова заклична інтонація та хорал. У поєднанні, ці два елементи формують урочистий характер вшанування героя громадянської війни, який пожертвував життям, втім, не зламався.

Форма п'єси – також тричастинна. Так, невеликий тритактовий вступ переходить в основну частину (4-17 такти), яка переходить у репризу-коду всього циклу (18-28 такти). Розділи абсолютно не контрастні між собою, про таке членування можна говорити лише на підставі гармонічних особливостей: так центральний розділ, по суті, є домінантовим предиктом до репризи. Остання, у свою чергу, заснована на триольно-квартовій закличній інтонації, яка урочисто проводиться у всіх регістрах фортепіано й затверджує героїчний пафос фортепіанної сюїти Ігора Шамо.

Таким чином, за рахунок зазначених жанрово-стильових елементів, Ігор Шамо створює достатньо цікавий зразок соцреалістичної музики, що втім, не заважає говорити про його високу методичну цінність.

Література

1. Алленов М. К вопросу о структуре понятия "соцреализм" // Искусство, 1988, № 10. С. 55-57.
2. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо // Українське музикознавство, вип. 5 (Науково-методичний міжвідомчий зб.) – К.: Муз. Україна, 1969. – С.81-101.
3. Зинькевич Е.С. От истории-рассказа к истории-проблеме / Е. Зинькевич // Mundus musicae: тексты и контексты, сб.статей. – К. : ТОВ "Задруга", 2007. – С. 18-32.
4. Курносов Ю. Инакомислення в Україні (60-ті – перша половина 80-х рр. XX ст.) / Юрій Олександрович Курносов. – К.: Інститут історії України НАН України, 1994. – 222 с.
5. Муратова О.В. Історична трансформація методу соцреалізму в період "відлиги" / О. Муратова // Наукові праці. Історія / ЧДУ ім. П.Могили. – 2010, вип. 116, том 129. – 42 с.
6. Невінчана Т. Ігор Шамо. Життя в музиці // Науковий вісник НМАУ, вип.55. Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України: Зб. статей. – К., 2006. – С.51-56.
7. Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. - С. 166 -182.

References

1. Allenov, M. (1988). On the structure of the concept of "social realism". Art, 10, 55-57 [in Russian].
2. Vahran'ov, Y. (1969). National features of piano works by Ihor Shamo. Ukrainian musicology, 5, 81-101 [in Ukrainian].
3. Zin'kevich E,S. (2007). From history-story to the story-problem. Mundus musicae: texts and contexts, 18-32 [in Russian].
4. Kurnosov, Y (1994). Ideological dissension in Ukraine (60th - early 80-th of XX century). Kyiv: Institute of Ukrainian's NAS History [in Ukrainian].
5. Muratova O,V.(2010). Historical transformation the method of socialist realism during the "thaw". Scientific Works. History, 116, 42 [in Ukrainian].
6. Nevinchana, T. (2006). Life in Music. Scientific herald of NMAU, 55, 51-56 [in Ukrainian].
7. Rozyner F. (2000). Socialist Realism in the Soviet music. Academic Project,166-182 [in Russian].

УДК 788.41.082.4:78.03

Черняк Марія Вікторівна
аспірантка кафедри теорії музики
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського
maricom3@yandex.ua

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНИ, ДВОХ СКРИПОК, АЛЬТА ТА BASSO CONTINUO
КРИСТОФА ФЕРСТЕРА: НА ПЕРЕХРЕСТІ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ**

Концерт К. Ферстера трактовано як віддзеркалення синтезу барокових та класицистичних рис. Дата написання концерту гіпотетично пов'язана з 30-40-ми роками XVIII століття. На підставі аналізу виявлено, що в партії валторни встановлені риси виконавського *stilo clarion*, серед яких високий регістр, широке використання мелізматики та складний ритмічний малюнок. Встановлені барокові, які є узагальненням минулих досягнень, та класицистичні тенденції, які є прозрінням у майбутнє. Узагальнені тенденції впливу композиторів німецького бароко на жанр концерту для валторни.

Ключові слова: концерт для валторни, виконавський стиль *clarino*, бароко, класицизм.

Черняк Марія Вікторівна, аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Концерт для валторны, двух скрипок, альты и basso continuo Кристофа Фёрстера: на пересечении барочных и классицистических традиций

Концерт К. Ферстера трактован как отражение синтеза барочных и классицистических черт. Дату написания концерта можно гипотетически отнести к 30-40-м годам XVIII века. На основании анализа выявлено, что в партии валторны установлены черты исполнительского *stilo clarion*, среди которых высокий регистр, широкое использование мелізматики и сложный ритмический рисунок. Установлены барочные, которые являются обобщением прошлых достижений, и классицистические тенденции, которые есть прозрением в будущее. Обобщены тенденции влияния композиторов немецкого барокко на жанр концерта для валторны.

Ключевые слова: валторна, концерт для валторны, исполнительский стиль, барокко, классицизм.